

Le “*Morand des midinettes*”?

RELIEF 9 (1), 2015 – ISSN: 1873-5045. P 36-54

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-117140

Uopen Journals

© The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Cet article se propose de s’interroger sur le caractère historiquement changeant de la notion de “littérature moyenne” à partir de l’exemple de Maurice Dekobra, auteur mondialement célèbre dans l’entre-deux-guerres, mais aujourd’hui relativement oublié. À l’aide d’une comparaison avec Paul Morand, auteur légitime, voire canonisé, on tentera de montrer que les limites entre certaines formes de littérature populaire et certaines formes de littérature de recherche sont à la fois difficiles à tracer et sujettes à de nombreuses réinterprétations historiques¹.

Un auteur oublié ?

*La Madone des sleepings*², un des grands succès littéraires de l’entre-deux guerres, et, de manière plus générale, le “phénomène Dekobra”³, contemporain de l’apparition d’une forme de littérature APP (assistée par publicité), offrent une nouvelle occasion de revenir sur la question ancienne, remontant à l’époque de la première industrialisation du livre et de l’imprimé dans les années 1830, des rapports entre littérature savante et littérature populaire, ou encore entre littérature « légitime », dans la terminologie de Bourdieu, et littérature « illégitime », plébiscitée par le grand public des non-spécialistes, mais dépréciée et tenue à l’écart dans le milieu de la production « restreinte ».

Ces rapports, on le sait, sont plus complexes que la dichotomie qui paraît les gouverner, notamment parce que les critères de l’opposition sont loin d’être univoques. Tantôt c’est le facteur *chronologique* qui domine, la « bonne » littérature étant associée à l’avant-garde, la « mauvaise » à l’arrière-

garde. Tantôt la distinction est *sociale*, elle est alors affaire de classe et de genre : la littérature sérieuse touche un public d'hommes à grand capital symbolique et culturel, l'autre littérature vise des groupes culturellement défavorisés : femmes, enfants, ouvriers. Tantôt l'antithèse s'articule en termes *fonctionnels* : on oppose alors plaisir esthétique d'une part et divertissement d'autre part. Tantôt encore le facteur décisif est *économique* : il y a d'un côté les textes qui se vendent et de l'autre les textes qui ne visent que les *happy few*, parfois même en dehors de tout circuit commercial. Tantôt enfin, c'est la question du *goût*, ici raffiné et là vulgaire, qui sert de base à la discrimination des corpus. Sans oublier que, en pratique, ces divers facteurs de différenciation, dont la liste n'est sûrement pas exhaustive, se confondent et se brouillent plus souvent qu'à leur tour, et que les lignes de partage entre types de littérature ne sont jamais données une fois pour toutes, comme l'ont bien montré les analyses de Dirk de Geest et ses collègues sur la dynamique fonctionnelle des systèmes littéraires.⁴

Dans sa forme rudimentaire, cette opposition des deux littératures n'a plus cours aujourd'hui. Sous l'influence des débats sur l'opposition entre « high » et « low », il s'est fait un consensus sur le caractère relatif de cette antithèse, qu'on essaie maintenant d'aborder de manière plus ouverte et nuancée. À cet égard, une place des plus importantes est donnée à toutes sortes de zones de contact entre savant et populaire : la culture « moyenne » de Bourdieu⁵, l'éventail des littératures *middle-brow* et des formes *mid-cult* de tradition anglo-saxonne⁶, mais surtout le domaine des « industries créatives », dont la réflexion théorique, actuellement très vigoureuse⁷, semble offrir des pistes très prometteuses pour une meilleure compréhension d'œuvres « inclassables » comme *La Madone des sleepings*. La perspective à la fois économique et culturelle des études sur les industries créatives permet en effet de mieux saisir la rencontre de deux logiques, celle de production culturelle, celle de la production industrielle, dans de nouvelles formes de création littéraire qui excèdent les clivages faciles entre art et commerce. D'une part, en effet, ces études démontrent que la production littéraire, dont le principe de base est devenu industriel, abandonne de plus en plus la logique ancienne de l'œuvre d'art unique et isolée pour se rapprocher d'un fonctionnement de plus en plus économique, basé sur l'exploitation sérielle de formules stéréotypées.

Ce glissement s'observe à tous les niveaux. *Production* : on passe de l'œuvre unique (le « one shot ») à l'œuvre sérielle (sur le plan stylistique, avec la multiplication de clichés qui se répètent d'un texte à l'autre ; sur le plan éditorial, avec l'insertion des œuvres dans des séries ; sur le plan culturel, avec les renvois multiples à d'autres séries). *Produit* : l'œuvre cesse en partie d'être

un texte concret, inscrit dans tel ou tel média, pour devenir un architexte, c'est-à-dire un modèle abstrait, librement matérialisable en autant de médias que possible. *Distribution* : elle dépend de moins en moins de circuits proprement littéraires (enseignement, critique, bouche-à-oreille, conseils de libraire) et de plus en plus de circuits extralittéraires (publicité, médias de masse). *Réception*, enfin : lire, aujourd'hui, n'est plus tellement une question de distance esthétique que d'expérience, d'immersion, d'appropriation, de partage, de réécriture.

Dans les pages qui suivent, on voudrait s'appuyer sur le cas singulier de Maurice Dekobra pour illustrer le caractère fondamentalement instable et incertain des classifications littéraires. Pour ce faire, on se penchera non seulement sur les aléas de la fortune (littéraire) de cet auteur, mais également sur une comparaison avec la figure et l'œuvre d'un auteur relativement proche, Paul Morand, que l'histoire littéraire persiste, pour de mauvaises raisons peut-être, à situer aux antipodes de Maurice Dekobra. Comme la production de l'un comme de l'autre fut immense, on se limitera ici, pour Dekobra, à *La Madone des sleepings* et, pour Morand, au recueil qui, à la sortie de la *Madone*, était sans doute celui que le public avait présent à l'esprit : *Ouvert la nuit*⁸, et que l'on considère jusqu'à aujourd'hui comme le texte le plus caractéristique du Morand de l'âge du jazz.

Le « Paul Morand des midinettes »

Si nous disposons aujourd'hui d'une biographie de Maurice Dekobra⁹ qui peut rendre de nombreux services à tous ceux qu'intéressent la vie et la carrière de l'auteur de *La Madone des sleepings*, le travail en question manque un peu de distance critique par rapport à son modèle. De plus, le goût certain du biographe pour une écriture « empathique » qui l'amène régulièrement à se projeter dans la peau de Dekobra pour compléter, voire inventer des scènes ou des périodes peu documentées, en font un texte certes amusant, mais pas toujours très fiable pour les historiens de la littérature. C'est pourquoi on empruntera ici une méthode différente, basée sur l'analyse des témoignages, contemporains d'abord, d'époque ensuite, sur Maurice Dekobra.¹⁰

À cet égard, il n'est pas inutile de commencer par une évocation toute récente, celle d'Eric Dussert, qui a l'avantage supplémentaire de situer l'œuvre de Dekobra dans le contexte qui est sans doute le sien aujourd'hui. Dans *Une Forêt cachée*¹¹, encyclopédie d'écrivains oubliés, « absents des manuels et des dictionnaires (...) injustement négligés, vaincus par une postérité désastreuse » (p. 9), Dussert aborde en effet Dekobra dans le cadre de ce qu'il appelle lui-même « une autre histoire littéraire », qui réclame une place à des textes et à

des écrivains qu'on a cessé de lire, pour des raisons qui ne sont pas toujours bonnes. Voici comment débute l'article sur Dekobra¹² :

« Vous avez aimé Madame, le nouveau roman de Maurice Dekobra, savez-vous qu'il a été vendu, à travers le monde, plus de 1 500 000 exemplaires de ses ouvrages précédents ? »

Les éditions Baudinière n'hésitaient guère lorsqu'il s'agissait de vanter les multiples mérites de leur poulain –mais non, Bernard Grasset n'a pas tout inventé...– abreuvant la presse d'encarts tonitruants et les propres livres de Dekobra de bandeaux à peine racoleurs. Pour son éditeur, celui que l'on surnommait le « Paul Morand des midinettes » était l'écrivain à la mode et ne devait déchoir » (p. 340)

Retenons de cette présentation la formule-choc « Morand des midinettes », instructive à plusieurs niveaux. Le surnom frappe d'abord par son sexisme : celui qui écrit est un homme, qu'il s'agisse de Dekobra ou de Morand ; le public lisant n'est pas une femme, mais un groupe féminin, désindividualisé et socialement déclassé, les midinettes¹³. À cela s'ajoute le fait que la formule même effectue ce qui se trouve au cœur de l'économie créative : le positionnement d'un produit à l'intérieur de séries comparables. Enfin, reproduisant une structure discursive figée, l'expression « le Paul Morand des midinettes » est elle-même un parfait lieu commun¹⁴, qu'on ne doit pas être surpris de retrouver aussi bien sous la plume de Maurice Dekobra que de Paul Morand :

“Le prince Séliman? C'est le saint Vincent de Paul de l'Agence Cook” (*Madame*, p. 245)

“Pour la consoler, je lui citais ces vers de Max, le bon La Fontaine de la rue Ravignan.” (*Ouvert la nuit*, p. 120)

Enfin, la qualification « le Paul Morand des midinettes », dont Eric Dussert ne cite pas la provenance, sert aussi à « géolocaliser » la correspondance entre Dekobra et Morand : il s'agit visiblement d'une « scie » des années 20, quand Morand aussi bien que Dekobra faisait la une, et d'un jugement lié au monde éditorial parisien, où circulait en fort tirage le journal illustré *Midinette*, premier magazine féminin en France, où les jeunes femmes nommées par le titre pouvaient rester à la page pour ce qui se faisait dans le monde du spectacle et de la mode, par fictions et reportages interposés.¹⁵



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Le rapprochement des deux écrivains, Dekobra et Morand, peut paraître un coup publicitaire, en ces années qui inventent tant de nouvelles formes de marketing littéraire¹⁶, mais en l'occurrence le proverbe « qui se ressemble, s'assemble » s'applique tout à fait à leur situation. Les traits communs à Morand et Dekobra sont en effet nombreux. Tous les deux illustrent avec grand éclat le renouveau de la littérature de voyage, rendue possible par le développement et l'interconnexion des systèmes ferroviaires en Europe. Ce renouveau, dans l'un et l'autre cas, se voit associé à la notion de cosmopolitisme (dès ses premiers textes, le nom de Morand symbolise l'internationalisme de la *jet-set* de l'après-guerre; Dekobra va jusqu'à se dire l'inventeur d'un nouveau genre, le « roman d'aventures cosmopolite »¹⁷). Tant Morand que Dekobra sont des auteurs à (très grand) succès, qui aiment à mettre en scène leur vie mondaine et dont le travail se touche aussi du fait que l'un et l'autre flirtent parfois avec les limites entre littérature et journalisme (trait marquant d'une posture d'écrivain qu'on commence à explorer dans ces années-là). Enfin, leurs éditeurs, Grasset pour Morand et Baudinière pour Dekobra, rivalisent de culot dans le domaine de la publicité littéraire.

Une chose est pourtant la perception globale des liens entre Morand et Dekobra, celui-là, grand styliste et représentant de la très haute bourgeoisie, étant vu comme la version « distinguée » de celui-ci, écrivain roturier dénué

de talent authentique, et autre chose est l'appréciation de ceux qui, non moins que les professeurs, les critiques ou les lecteurs, font l'histoire littéraire : les écrivains mêmes.¹⁸

Dekobra et Morand vus par leurs contemporains

Autant la bibliographie critique sur Morand est vaste et variée, autant celle sur Dekobra paraît mince. À première vue, ce décalage confirme l'appréciation contrastée des deux auteurs, dont l'un (Dekobra) est tenu pour un faiseur certes très lu mais qu'il ne vaut pas la peine de commenter avec soin et dont l'autre (Morand) fait dès le début l'objet d'un nombre incessant de lectures et d'analyses enthousiastes dans les milieux dits littéraires.

Un passage étonnant du *Sabbat* de Maurice Sachs¹⁹, dont l'œuvre, peu fiable et recommandable à bien des égards, reste tout de même une mine exceptionnelle pour la connaissance de la vie littéraire, culturelle et mondaine de l'entre-deux-guerres et de l'occupation, décrit ainsi les activités de bibliothécaire de l'auteur au cours de son service militaire, dans la seconde moitié des années 20 :

Je vécus, à cette bibliothèque, les mois les plus agréables de ma vie militaire. J'y lus Gourmont, Marcel Schwob, Proust, Gide et Nietzsche.

Heureuse paix qui permettait qu'on lût calmement et surtout dix volumes d'un même auteur à la file, ce qui est le meilleur moyen de le comprendre. Je distribuais les livres et en tenais compte. Monsieur le Chef de la musique lisait Vautel et Dekobra. Le Colonel s'intéressait aux ouvrages militaires. Un commandant pratiquait Stendhal. Deux officiers de réserve lisaient Proust. Un précis de la bataille de Jutland était apprécié de tout le monde, mais on se reposait de la fatigue que causait cette lecture en prenant Carco, Dorgelès, Pierre Benoît, etc... (p. 228)

Clément Vautel, nom de plume de Clément-Henri Vautel, était un journaliste, romancier et dramaturge d'origine belge (1876-1954), aujourd'hui totalement oublié (sauf erreur de notre part, plus aucun de ses livres n'est aujourd'hui disponible hors marché d'occasion). Que Dekobra se trouve lu par le public de non-littéraires (un « chef de musique » !) qui s'intéresse aussi à Vautel, au lieu de se trouver aux côtés de Carco ou Benoît, auteurs « faciles » mais apparemment moins faciles que Vautel et Dekobra, en dit long sur la position du dernier sur le marché du livre.

En pratique, cependant, les choses sont sans doute moins simples, comme le suggèrent par exemples les remarques plus aigres que douces de Jean Paulhan dans sa correspondance avec Gallimard, qui avait refusé de publier Dekobra, alors qu'il ne répugnait nullement à lancer des opérations éditoriales à but purement lucratif, mais se trouvait être l'autre éditeur, avec

Grasset, des œuvres de Paul Morand (lequel avait pourtant « trahi » le premier pour le second).

Parmi quelques autres méchancetés, on y repère, au moment où se tente le relais de *Commerce* à *Mesures* (et que Gallimard s'est plus ou moins réconcilié avec Morand):

Comme *Commerce*, *Mesures* peut nous servir sans doute à « essayer » des jeunes auteurs qui nous paraissent encore un peu trop raboteux ou difficiles, sans pourtant qu'il y ait lieu de douter de leur talent. C'est ainsi une part du « laboratoire d'essais » de *La NRF* qui peut se déplacer. Il s'ensuit que l'existence de mesures, à l'inverse, nous peut permettre de donner plus large place dans *La NRF* à quelques auteurs de tout repos. Mettons, pour fixer les idées, Morand, Maurois, Duhamel. (Le 2 janvier 1935)²⁰

Réunir Morand avec Maurois et Duhamel, puis les qualifier d'écrivains « de tout repos » est une double insulte pour l'auteur d'*Ouvert la nuit*. C'est, au lieu de mettre en valeur les qualités littéraires de Morand, aligner sa production sur ce qu'il y a de plus facile, de plus commun, de plus insipide dans la littérature « sérieuse » de l'époque. C'est, en d'autres termes, le présenter comme un parfait spécimen de littérature, non pas pour midinettes, mais pour lecteurs peu exigeants, de goûts conservateurs, le contraire de la littérature de l'avenir que l'on essaie de lancer à l'aide de revues telles que *Commerce* et *Mesures* (qui n'étaient pourtant nullement des publications d'avant-garde !).

À l'égard de Dekobra, étranger au milieu de la *NRF*, le ton est beaucoup moins hargneux, cet auteur étant visiblement « ailleurs », là où Morand est « tout près » :

J'ai pu dire à Léautaud, je lui ai même certainement dit (comme je l'ai dit à d'autres) : « Les auteurs que je découvre ne se vendent pas. Voyez Michau, Breton, Jouhandeau. Et pour une fois que je tenais Dekobra, je l'ai laissé échapper. Comment voulez-vous que Gaston me le pardonne ? etc. » Le tout, évidemment, sur un ton plaisant. Ai-je dit que vous m'aviez fait des « reproches » ? Oui, sans doute, sur le même ton. (Le 31 mai 1943)²¹

Ce premier témoignage, tout particulier qu'il est (après tout, il n'y a qu'un Paulhan !), est riche d'enseignements : il montre déjà que, du moins au « centre » (dans les deux sens du terme) de la vie littéraire de l'époque, l'opposition de Morand et de Dekobra n'était pas aussi nette qu'on le pense parfois.

Petite parenthèse, car il n'est pas toujours facile de résister à la tentation de citer cette anecdote retrouvée dans les carnets non publiés d'Henry de Montherlant :

MOUCHOIRS en tous genres, cravates, linge à thé
ETS SAMUEL & CIE, 3, rue de Montyon

« À Monsieur Montherland

Cher Monsieur, Nous avons l'intention de décorer un carré de signatures d'auteurs contemporains. Nous permettez-vous d'utiliser la vôtre. Nous avons déjà eu l'accord d'écrivains tels que : Colette, Pierre Benoît, Sacha Guitry, Francis Carco, Jean Giraudoux, Paul Morand, Roland Dorgelès, etc... Nous vous remercions à l'avance et vous prions si vous donnez une suite favorable à notre demande, de nous faire parvenir une signature aussi lisible que possible, afin que nous puissions la reproduire. »

Puérilité, légèreté, toujours légèreté, et prétention. –Non et non.²²

Rangée, sans datation précise, dans la section « Entre les deux guerres. 1924-1938 », cette curieuse anecdote en dit long sur les regroupements d'auteurs passant pour de grands écrivains contemporains aux yeux d'un public qui voit la littérature comme un accessoire de standing : on y retrouve typiquement bien des auteurs que Paulhan nommerait « de tout repos », mais comme souvent ce sont surtout les absences qui sont parlantes : il serait évidemment hors de question de chercher les noms d'auteurs d'avant-garde, mais que la grande vedette qu'est Maurice Dekobra ne figure pas dans la liste, laisse perplexe. Serait-ce le signe d'une sorte d'ukase sociale à son égard ?

Cela dit, les décennies suivantes varieront peu par rapport à l'image stéréotypée initiale des deux écrivains. La renommée de Dekobra est contestée dans les années 30, même dans la presse grand public, comme on le voit dans la caricature suivante de 1934²³ :



Son prestige s'effondre rapidement à partir des années de guerre, et malgré une production toujours soutenue il n'arrivera plus jamais à retrouver son public d'avant. Tout à fait caractéristique est par exemple la condamnation sans appel de Jacques Brenner, historien non-universitaire et non-professionnel, mais connaisseur intime, lui aussi à redécouvrir, de la vie littéraire du XXe siècle :

Faut-il préciser d'autre part que si Grasset et Gallimard parvinrent à assurer de grands succès à des ouvrages littéraires, les plus grosses ventes allaient à des romans qui relevaient du simple divertissement (les plaisants romans d'aventures de Pierre Benoît, chez Albin Michel) ou qui ne relevaient pas du tout de la littérature (les romans de Maurice Dekobra, au style ahurissant, qui firent la fortune de Baudinière).²⁴

Quant à Morand, ce sont toujours les mêmes éloges qui reviennent et, surtout, que l'on répète en insistant sur l'actualité durable de la nouveauté de cet auteur. Ce qui avait frappé par son audace et son originalité dans les années 20, continue à le faire plus d'un demi-siècle plus tard. Ainsi lit-on sous la plume d'André Beucler, témoin privilégié de la vie littéraire et culturelle du 20^e siècle, la déclaration suivante (le début est situé vers 1925) :

Un peu partout, on disait déjà de Morand à peu près ceci –je vais tâcher d’être succinct à sa manière– : « Est-il nouvelliste, romancier, poète d’avant-garde, chroniqueur ? Oui, et non, tout cela et plus que ça. Beaucoup plus que ça. (...) Ecrivain complet ? Sans aucun doute, cependant et mieux et terriblement plus simple. Ah ? Peut-on savoir ? Eh bien, il voit juste et dit juste de façon brillante, ressemblante, plaisante, éblouissante, violente et caressante. Mais qu’-ce qu’il voit ? Tout. Tout ? Tout, absolument tout, à l’intérieur comme à l’extérieur. (...) »

Plus de cinquante ans viennent de passer. Morand est toujours en faveur auprès des jeunes, toujours le premier à porter un diagnostic original sur ce qui est signifiant, et ses phrases touchent inmanquablement le milieu de la cible, comme s’il était plus avancé que le commun des mortels dans l’état de veille. Il est avec la température et la marche du temps, il est comme une fusée ; la clairvoyance est son fort.²⁵

Dekobra et Morand aujourd’hui

S’il est vrai que la doxa contemporaine s’exprime par le biais de wikipédia, la comparaison des notices Dekobra et Morand²⁶ apprend que, d’une part, l’œuvre du premier, dont les aspects littéraires sont à peine discutés, appartient au passé, cependant que l’écriture du second fait toujours l’objet d’appréciations littéraires fort positives, que n’entament guère la mention, également très circonstanciée, du caractère raciste de nombreux textes et de l’attitude pour le moins problématique de leur auteur pendant le régime de Vichy (deux aspects sur lesquels la publication posthume du *Journal inutile*²⁷ ne manquera pas de surenchérir, dans un geste de provocation d’outre-tombe on ne peut plus voulu) :

Au cours des années 1920-30, il écrit de nombreux livres, récits de voyage, romans brefs et nouvelles (*Ouvert la nuit,...*), qui frappent par la sécheresse du style, le génie de la formule et la vivacité du récit, mais aussi par la fine description des pays traversés par l’auteur ou ses personnages, généralement de grands bourgeois cultivés aux idées larges.

Wikipédia, en l’occurrence, passe toutefois à côté de l’essentiel : non pas le maintien de Morand au sommet d’une certaine hiérarchie littéraire, mais le retour certain de Maurice Dekobra, à qui le clin d’œil, assez superficiel il est vrai, de Tonino Benacquista dans son polar *La Maldonne des sleepings*²⁸, puis la réédition commercialement réussie de *La Madone des sleepings* (Presses Pocket, 1997) et de *Macao, enfer du jeu* (éd. Zulma, 2007)²⁹ ont rendu une certaine actualité, et plus encore un nouveau prestige littéraire. Lors de la campagne de lancement³⁰, Dekobra se trouve de nouveau comparé à Morand, puis à Larbaud (!), cependant que la seconde moitié du surnom de l’époque (« des

midinettes ») se voit vigoureusement balayée par la comparaison, tout à fait en sa faveur, avec Gérard de Villiers. Si elle reste timide, puisqu'en l'absence d'une adaptation au petit ou grand écran il est difficile de faire revivre des textes qui retournent du passé, le message est clair : Dekobra est un auteur qu'on peut lire de nouveau sans qu'on doive s'en excuser et dont il est temps surtout de reconnaître les qualités proprement littéraires.³¹

Morand et Dekobra dans le texte

L'insistance répétée sur le style, qu'on s'empresse de le louer (dans le cas de Morand, dont le brio n'a jamais été mis en question) ou le décrier (dans le cas de Dekobra, dont les efforts d'écrire « bien » font l'objet d'appréciations divergentes : pour les uns, il pêche par préciosité et par goût du clinquant, pour les autres, il se détache aisément du peloton des romanciers populaires), fait qu'il est grand temps de passer à la lecture des textes mêmes. On partira ici d'une hypothèse très simple : qu'il s'agisse d'un texte résolument moderne, mais non pas d'avant-garde (*Ouvert la nuit*) ou populaire sans complexes, mais non pas sans standing (*La Madone des sleepings*), il se pose toujours une question de stratégie de lisibilité.

La lisibilité est un des enjeux majeurs du romancier populaire, qui doit éviter toute forme d'expression qui empêche la consommation facile du texte.³² Mais comme l'ont bien démontré les analyses de type structural, comme celles de Philippe Hamon, n'importe quel texte doit gérer le rapport, de contraste ou d'équilibre, entre effets de lisibilité (ou d'homogénéité, si l'on préfère) et effets d'illisibilité (ou d'hétérogénéité). Les premiers se manifestent « idéalement » par l'emploi d'une nomenclature connue mais aussi de prédicats connus, les seconds se font jour de manière maximale quand le texte utilise et des termes inconnus et des prédicats inconnus.³³ C'est exactement le problème que doivent résoudre tant Morand que Dekobra dans les écrits « modernes » et « cosmopolites » que sont *Ouvert la nuit* et *La Madone des sleepings*.

La comparaison des deux livres, abstraction faite de toute considération esthétique ou idéologique, ne va pas sans surprise. Il s'avère en effet que le souci de lisibilité n'est pas moins grand chez Morand que chez Dekobra, alors qu'en principe un tel souci caractérise davantage le texte populaire que le texte de qualité littéraire. En plus, les techniques à effet de lisibilité auxquelles recourent tant l'un que l'autre ne sont pas fondamentalement différents. Aussi bien Morand que Dekobra utilisent systématiquement, dans leur tentative de lier nomenclature inconnue et prédicats connus, les mêmes procédés, qu'on pourrait regrouper sous l'étiquette de « discours explicatif », c'est-à-dire de

discours qui se propose de réduire l'éventuel manque de lisibilité des mots du texte ou des éléments de l'intrigue par l'ajout d'un commentaire qui vise à dissiper les écueils de compréhension. Dans les deux cas, il est possible d'analyser cette stratégie explicative à trois niveaux (sans souci d'exhaustivité, bien entendu).

Proche de la figure rhétorique de l'*allusion*, le premier niveau est celui des *référents culturels* –des noms ou des réalités empruntés soit aux actualités politiques ou artistiques, soit au patrimoine culturel français et européen– dont *Ouvert la nuit* et *La Madone des sleepings* se trouvent parsemés. Ces mentions, clins d'œil au lecteur avec qui l'on crée alors un lien de connivence, sont choisies de manière à provoquer un effet de lisibilité quasi immédiat, surtout dans les cas, inévitablement nombreux dans des fictions qui ne sont pas historiques, où elles se voient elles-mêmes mobilisées en guise de commentaire ou d'explication. Le but visé est toujours le même : mettre le lecteur en confiance, tout en lui faisant comprendre qu'il fait partie d'un groupe où les choses de l'esprit vont de soi. De manière plus précise, Morand comme Dekobra mettent en pratique cette stratégie référentielle en s'imposant trois règles :

- 1) L'emploi finalement parcimonieux de référents « contemporains ». Malgré leur réputation de grands mondains et, peut-être, de snobs, tant Morand que Dekobra font très attention à ne pas surcharger leur texte de renvois à des personnages ou à des situations que le lecteur moyen risque de mal situer ou de ne pas connaître. L'un et l'autre utilisent des personnages types ou des personnages collectifs (du genre : l'aristocratie locale, les bourgeois de la ville, les chefs de l'Europe, etc.), ce qui aide à éviter les problèmes de lecture et surtout de mémorisation (que connaissent bien les lecteurs non-russes des romans russes).
- 2) Le mélange du (supposé) connu et du (supposé) inconnu, celui-là permettant le décodage à moindres frais du premier.

Grande fut ma surprise lorsque je vis entrer dans le bureau en rotonde et se frayer un chemin entre les piles de livres et les cahiers, ma compagne de voyage de la semaine précédente. Comment n'avais-je pas pensé plus tôt que je la reverrais ici ? Cette pièce, modeste comme la plaque tournante d'une ligne d'intérêt local, n'est-elle pas, quoiqu'un savant y vive retiré et que Paris l'ignore comme il ignore tout, célèbre à l'étranger ? Passé la frontière, à l'entrée en France, c'est d'un hôtel et de cette adresse que l'on s'enquiert d'abord. Wells, Unamuno, Gorki, Wedekind (Shaw a mis simplement : G.B.S. Irlandais) ont signé leur nom sur le registre du maître. (*Ouvert la nuit*, p. 22)

- Gérard ! En voilà un qui insinue que je veux fonder une école comme Loïe Fuller ! Il est toctoc !... Et le *Daily Mail* ? Avez-vous lu son article ? Ils ont interviewé H.G. Wells pour lui demander si les sociétés modernes évolueront peu à peu vers le nu intégral... Oh ! je m’amuse !... Et le *Daily Graphic* ! Regardez ces deux photographies comparées... La Vénus de Cnide et moi, avec nos mensurations respectives. (*La Madone des sleepings*, p. 50)

Une variante de cette technique est le mélange de l’historique et du fictionnel. Il convient de faire remarquer aussi que Dekobra et Morand présentent chacun leurs textes, pourtant résolument ancrés dans les réalités du jour, comme des œuvres d’imagination : *La Madone des sleepings* est un roman en bonne et due forme que pourrait très bien introduire la formule rituelle selon laquelle « toute ressemblance avec des êtres ou des situations réels etc. », cependant que Morand, dans la préface d’*Ouvert la nuit* qu’il date de 1921, retourne même au cliché du manuscrit trouvé pour empêcher l’identification du « je » du narrateur à la voix de l’auteur. Frappés du sceau de la fiction, les deux textes peuvent plus facilement faire glisser sur des noms authentiques que le lecteur ne connaît pas et qu’il prendra donc sans trop se poser de questions sur des effets de couleur locale sans plus.

- 3) La préférence donnée aux référents historiques et culturels de grand prestige, à la compréhension presque garantie. Non seulement Dekobra et Morand s’appuient souvent sur ce procédé, mais il est plus remarquable encore de noter que le « portefeuille » des deux écrivains s’avère être quasiment le même : les noms de Shakespeare, don Quichotte, Walter Scott ou Platon, par exemple, apparaissent fréquemment sous leur plume, souvent de manière presque identique.³⁴

Cette identité profonde neutralise les (petites) différences qui poussent Morand à inclure plus volontiers des noms liés à l’actualité (par exemple celui de Philippe Berthelot, son patron au moment de son entrée au service diplomatique, ou Léon-Paul Fargue, le plus noctambule des piétons de Paris) et Dekobra à favoriser quelques incursions dans le domaine de l’art antique (surtout si les noms sont à consonance exotique, tels Praxitèle, Batrachomyomachie ou Artaxerxès). Mais Dekobra n’a nullement peur de citer force auteurs soviétiques (Blok, Maïakovski, Gorki, par exemple), alors que Morand s’amuse lui aussi à renvoyer aux classiques, il est vrai surtout

nationaux (Chardin, Buffon, mais aussi Jésus et Socrate). Mais en toute circonstance, ces renvois restent discrets et n'écrasent jamais le lecteur.

Le deuxième niveau, omniprésent, voire envahissant chez Dekobra comme chez Morand, cherche à récupérer l'inconnu, généralement en termes de comportement, en le rattachant à des catégories générales, bien souvent à l'aide d'un proverbe, d'une maxime ou d'une autre forme de discours gnomiques. Aussi bien *La Madone des sleepings* qu'*Ouvert la nuit* obtiennent cette « normalisation » par l'appel systématique à des clichés « nationaux » (« si X fait ce qu'il fait, c'est parce qu'il est, au choix, Italien, Français, Espagnol, etc." »), leur cosmopolitisme étant moins une forme de syncrétisme que d'addition de particularités nationales. Les exemples dans les deux textes surabondent.

À ses mains en mitaines, posées à plat sur les genoux, à ses pieds, cambrés jusqu'à paraître gonflés et qui n'arrivaient pas au tapis, à ses cheveux qui, quand elle eut ôté son chapeau, apparurent absolument tendus jusqu'aux oreilles où on les laissait s'échapper en frisons mousseux, si huilés qu'ils cessaient d'être noirs et recueillaient tous les reflets, au chignon tordu comme un linge, ruisselant de strass, on retrouvait l'Espagne. (*Ouvert la nuit*, p. 15)

Espérait-il vraiment vaincre cette Anglo-Saxonne affranchie, libérée des liens que nous impose l'éthique aléatoire d'une société sans idéal ? Espérait-il courber le front de cette fille des Pictes et des Scots, héritière naturelle des montagnards des Grampians qui défiaient jadis l'envahisseur romain et arrêtaient la marche triomphale de ses légions invaincues ? Le Slave amoureux d'une Écossaise... Beau motif à dissertations pour les scalpeurs d'âmes qui ratissent avec un peigne de poche les mauvaises herbes du Pays du Tendre... (*La Madone des sleepings*, p. 209)

Et une fois de plus, c'est la forte symétrie entre Morand et Dekobra qu'il importe ici de mettre en relief. Tous leurs personnages portent sans exception la casquette de la nation (puis de la région, de la ville...) à laquelle ils appartiennent, et dont ils héritent jusqu'au moindre stéréotype (« si Y fait ce qu'elle fait, c'est parce qu'elle est, de nouveau au choix, Espagnole, castillane, madrilène, etc. », avec, bien entendu, une prédilection pour la formule magique entre toutes : « comme tous les Français », entendez : « comme tous les Parisiens »).

D'abord, je vous ai rencontrée en Helvétie, où il est permis de penser, et puis je vous assure qu'à Paris il n'y a plus moyen d'utiliser les idées générales ; tout y va en anecdotes. (*Ouvert la nuit*, p. 23-24 ; c'est l'homme qui parle).

Que ma nervosité ne vous moleste pas. Au fond, ces souvenirs réconfortent. À Paris, l'on travaille, mais l'oubli vient trop vite. On n'a jamais le temps de penser à la mort, ce qui est un divertissement espagnol. (id., p. 27 ; réplique de la dame)

Ces pensées d'un bolchevik, sur un sujet qu'immortalisa le duc de La Rochefoucauld, n'étaient pas totalement inanes.

-Varichkine, lui dis-je en riant, vous vous exprimez comme un garde blanc qui a lu Schopenhauer pendant ses heures de faction à l'état-major de Wrangel. (...)

Varichkine caressa sa barbe de son geste familier.

-Ne l'écoutez pas, Lady Diana. Les Français ne sont jamais sérieux. Ils jonglent avec les principes, escamotent les difficultés et dansent depuis dix siècles sur la corde raide de la virtuosité. Une singulière nation, ma foi... Sympathique, mais un peu agaçante.. Comme ces vieilles filles pédantes qui ont trop retenu... (*La Madone des sleepings*, p. 119)

En ce qui concerne la question des genres, les remarques seraient similaires : la guerre des sexes continue à régner, et chaque sexe décline une longue liste de rôles stéréotypés. La femme nouvelle de l'après-guerre, sans qui les livres de Morand et de Dekobra n'existeraient pas, n'a pas mis un terme à ce jeu des clichés (la jeune femme émancipée des années 20 est tout juste un nouveau stéréotype, tout aussi prévisible que les rôles dont elle ne veut plus entendre parler).

Le troisième et dernier niveau réussit la conversion *syntagmatique* et narrative de ce qui ne relevait dans les autres niveaux que du renvoi *ponctuel* (niveau 1) ou *paradigmatique* (niveau 3). Le procédé en question est proche de la « liste ». Chaque fois –car le procédé est vraiment d'une systématité presque sans faille– que Morand et Dekobra commentent ou expliquent en ayant recours à tel ou tel stéréotype national, le renvoi se décline : la mention du type français se prolonge par quelques mots sur le type anglais, puis écossais, puis suédois, etc.

Un coup de sifflet entra. La dame serra des mains par-dessus la vitre baissée : main britannique, tachée de son ; charnue main germanique ; main en vélin d'un Russe ; doigts effilés d'un Japonais. Enfin un jeune Espagnol entra, dont la cravate de chasse cachait une furonculose, offrit une main sale baguée de cuivre (...) (Ouvert la nuit, p. 13)

À ma droite, un voyageur lisait déjà, au visage rose et poupin, hachuré des balafres de rigueur qui trahissaient ses prouesses universitaires. Vis-à-vis, du côté du couloir, un Anglais en tenu de golf, *homespun* granité épinard en terre de Sienne, ouvrit un guide de Karlsbad et ignore le reste du monde. Dans le filet, au-dessus de sa tête, des clubs s'entassaient, emmaillottés de toile grise, à côté d'une valise en porc qui eût renfermé trois hommes coupés en morceaux. En face de moi, il n'y avait personne ; mais la place était marquée par un manteau beige bordé de skunks, un petit sac de voyage en cuir bleu paon, un numéro de *Simplicissimus* et de *Punch*. Une Anglaise ou une Allemande ? Je pensai que l'illustré munichois trahissait la nationalité

germanique de la voyageuse et m'étonnai qu'elle n'eût point encore réintégré son compartiment. (*La Madone des sleepings*, pp. 128-129)

Cette esthétique de la liste ne se limite d'ailleurs pas aux seuls clichés nationaux, mais s'étend vite à d'autres éléments de la fiction.

Les automobiles arrêtées devant les maisons, préfigurent souvent la société de l'intérieur : Rolls, Hispanos laquées : colonies étrangères ou aristocratie avec mésalliances ; Voisin, Panhard : grosse industrie ; Citroën, Bébés-Peugeot, Renault : jeunes filles affranchies, poulettes, célibataires, collages. (*Ouvert la nuit*, p. 84)

Vous êtes seule... Vous avez seize ans... Vous vous êtes assise sur le tabouret et vous jouez sur le clavier cette même valse, si sentimentale et si tendrement puérile... Votre petite âme peuplée de pensées inavouées évoque un beau lieutenant de la garde entrevu dans un bal... Des baisers subreptices dans les allées du Tiergarten... Des rêves merveilleux à l'ombre de l'Eglise du Souvenir de Guillaume Ier... La valse continue, lascive, grisante... Elle berce le bal blanc de vos souvenirs flous... C'est le premier voyage au Venusberg des adolescentes imaginatives... (*La Madone des sleepings*, p. 133).

Et ce qui vaut pour l'unité du paragraphe ou de la suite des paragraphes, s'avère s'appliquer aussi à la structure globale des livres. Les nouvelles d'*Ouvert la nuit*, qui se déroulent toutes dans des villes différentes, font le tour de l'Europe, ce qui est également le cas de la littérature de voyage de Dekobra, dont le motif du train permet la naturalisation syntagmatique (« horizontale ») de ce qui n'est au fond qu'un empilement paradigmatique (« vertical »).

Le « Dekobra de la NRF » ?

Des rapides analyses qui précèdent, une conclusion prudente peut déjà se tirer : ce que font les textes de Paul Morand et de Maurice Dekobra, en tous cas dans les deux romans qu'on vient de comparer et sous l'angle où l'on vient de le faire (la double réserve est de taille, bien entendu), ne correspond pas tout à fait à l'idée que l'on s'est toujours faite de ces auteurs. Certes, le jugement critique des années 20 (éloge inconditionnel de Morand, ignorance ou condamnation ferme de Dekobra) n'est plus celui des lecteurs contemporains (toujours férus de Morand, mais moins sensibles à ce qui gênait chez Dekobra). À la lumière de ce qu'on peut lire noir sur blanc dans leurs textes respectifs, il ne semble pas que la réception posthume des deux écrivains soit plus erronée que l'accueil des contemporains. Dit autrement : si l'on persiste à

qualifier Dekobra de « Morand pour midinettes », il faudra bien accepter aussi l'idée d'un Morand comme « Dekobra de la NRF ».

¹ La recherche pour cet article, rédigé dans le cadre du groupe MDRN (www.mdrn.be), a été soutenue par une aide de Belspo, programme PAI (0/01, LMI, voir : www.lmi.arts.kuleuven.be).

² Maurice Dekobra, *La Madone des sleepings*, Paris, Baudinière, 1925. Diverses rééditions en poche. Nous utiliserons ici l'édition de la collection « J'ai lu », qui date de 2010.

³ Le vrai nom de Maurice Dekobra est Maurice Tessier. Le pseudonyme est un mélange habile de surmoi aristocratique (« de ») et d'exotisme populaire (« cobra »).

⁴ Dirk de Geest, Bram Lambrechts et Pieter Verstraeten, «Middlebrow: still a challenge for literary history», communication à la conférence *European Middlebrow Cultures, 1880-1950: Reception, Translation, Circulation* (Bruxelles, 17-18 janvier 2014).

⁵ Cf. Pierre Bourdieu et Robert Castel, dir., *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, et Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

⁶ On trouvera un excellent état de la question dans l'ouvrage de Jim Collins, *Bring Here the Books for Everybody*, Chapel Hill, Duke University Press, 210.

⁷ Pour un aperçu de ces questions, voir David Hesmondalgh, *The Creative Industries. 3rd edition*, Londres, Sage, 2013, et Matthieu Letourneux, « Penser la sérialité : supports, genres, culture médiatique » (essai inédit accompagnant la thèse d'habilitation, Université Paris Ouest La Défense, 6 déc. 2014). Le paragraphe tente de résumer de façon très cavalière quelques idées clé des recherches de Matthieu Letourneux.

⁸ Paul Morand, *Ouvert la nuit*, Paris, Gallimard, 1922. On utilisera plus loin l'édition de poche de la collection Folio (1972).

⁹ Philippe Colas, *Maurice Dekobra : Gentleman entre deux mondes*, Paris, Séguier, 2002.

¹⁰ Cette petite enquête se limite aux seuls documents français. Une analyse comparée de la réception de Dekobra dans une perspective européenne ne manquerait pas de révéler de tout autres aspects. On peut songer par exemple à l'apparition du curieux personnage « Our Lady of the Sleeping Cars », dans un passage que l'on peut juger très « dekobrien » (ch. 8 de la 5^e partie) de l'autobiographie de Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering*, Londres, Eyre & Spottiswoode, 1937.

¹¹ Eric Dussert, *Une Forêt cachée. 156 portraits d'écrivains oubliés*, Paris, La Table ronde, 2013.

¹² Cet article est très proche de celui sur le même sujet intitulé « Faut-il oublier Maurice Dekobra » et signé Alfred Eibel (pseudonyme d'Eric Dussert ?) dans le magazine *Le Matricule des anges* n° 32, septembre 2000. Le livre de Dussert est enfin la reprise en volume de la chronique des oubliés dans le *Matricule*.

Voir : http://www.lmda.net/din2/n_egar.php?Eg=MAT03298 (dernière consultation : 30 déc. 2014).

¹³ Dans « Modes de vivre », un blog de *Socioproluxe*, « collectif de sociologues et de politistes », publié dans *Le Monde* daté du 17 août 2014, on lit : « Qu'est-ce qu'une midinette? Une femme qui fait la dinette à midi. Qu'est-ce que la dinette ? Le pique-nique des couturières dans les

jardins publics, entre 12h et 13h, notamment aux Tuileries. Elles amenaient leur déjeuner et leur chopine, et se rassemblaient à deux ou plus pour partager la pause de midi. L'idéal de la Parisienne est né de cette époque-là et, très remarquablement, unifiait dans la même vision positive de la femme, la cousette qui gagnait 3 francs par jour et l'élégante rentière. La modiste gagnait 3,75 Francs par jour de travail. Elle déjeunait pour 10 à 15 sous dans une crémérie, sorte de cantine réservée aux femmes, ou bien faisait dinette dans un parc. Ce sont les premiers pique-niques de travailleurs dont on garde la trace jusque dans le langage. « Faire dinette » consistait à apporter de chez soi de quoi manger pour le midi. Et la dinette du midi a fabriqué l'image de la « midinette », ce mot sorti de la plume d'un journaliste pour la première fois en 1890. Le peintre Jean Béraud et le graveur Henri Boutet, l'ont immortalisée dans de nombreux tableaux et dessins. La midinette parisienne est de fait liée au monde de la mode, les modistes étant fort nombreuses à Paris en 1900, quand la mode parisienne s'exportait à plein régime, notamment aux Etats-Unis. Le secteur de la mode était alors le premier employeur des femmes des classes moyennes et populaires de la capitale. » <http://modesdevivre.blog.lemonde.fr/2014/08/17/quest-ce-quune-midinette/> (consulté le 30 déc. 2014).

¹⁴ Analysé par Gérard Genette dans « vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

¹⁵ Le magazine *Midinette* a été créée par Frédéric Rouff, des éditions du même nom, en 1926. Le titre sera le seul en son genre jusqu'au lancement de *Marie Claire* (1938) par son concurrent Jean Prouvost.

¹⁶ Pour plus de détails, voir les pages d'Elisabeth Parinet sur Bernard Grasset, in Roger Cartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, tome 4. *Le livre concurrencé, 1900-1950*, Paris, Fayard, 1991, pp. 206-209.

¹⁷ Voir Philippe Colas, o.c., pp. 241-249.

¹⁸ Voir Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat, dir., *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, PUPS, 2013.

¹⁹ Paris, éd. Corrèa, 1946 (la publication, prévue pour 1939, sera reportée pour cause de guerre). On utilise ici l'édition de 1960 aux éditions Gallimard.

²⁰ Gaston Gallimard/Jean Paulhan, *Correspondance 1919-1968*, édition établie, présentée et annotée par Laurence Brisset, Paris, Gallimard, 2011, p. 107.

²¹ Ibid., p. 231.

²² Henry de Montherlant, *Garder tout en composant tout (1924-1972). Carnets inédits – Derniers carnets*, Paris, Gallimard, 2001, p. 76.

²³ Dessin paru dans le journal *Ecoutez-moi...* 12 mai 1934. Je remercie Matthieu Letourneux de m'avoir communiqué ce dessin.

²⁴ Jacques Brenner, *Tableau de la vie littéraire en France (d'avant-guerre à nos jours)*, Paris, Luneau-Ascot, 1982, p. 28. Par ailleurs on peut noter la présence fantomatique de Dekobra dans l'ouvrage de référence de Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures* Limoges, PULIM, 2010. L'absence de son nom dans l'index du livre qui reflète bien l'oubli de l'auteur jusque dans le genre où s'est illustrée la meilleure partie de son œuvre. Dans leur étude des éditions Tallandier, le jugement de Letourneux et Mollier, qui donnent un condensé parfait du « style Dekobra », paraît neutre, mais ne manque pas d'être implicitement sévère. Parlant de la collection « Livre National » et des livres d'André Armandy, ils (mais en fait : « il », soit Mathieu Letourneux, *note de l'auteur*) écrivent : « Quant aux autres œuvres (...), dans l'esprit de celles de Pierre Benoît chez Albin Michel et de Maurice Dekobra chez Baudinière, elles

combinent préciosité stylistique et modernité affichée dans un univers cosmopolite où se mêlent aventure exotique et guerre des sexes » (*La Librairie Tallandier*, o.c., p. 335). Une note p. 491 associe Dekobra à la mouvance a priori peu flatteuse du roman sentimental (écrit par des femmes pour des femmes).

²⁵ André Beucler, *De Saint-Pétersbourg à Saint-Germain-des-Prés. Souvenirs*, Paris, Gallimard, 1980, p. 71 et pp. 88-89.

²⁶ Cette comparaison se fonde sur l'état des notices du 30 décembre 2014.

²⁷ Paul Morand, *Journal inutile*, tome 1, 1968-1973, et tome 2, 1973-1976, Paris, Gallimard, 2001.

²⁸ Paris, Gallimard, coll. Série noire, 1989.

²⁹ Observons toutefois qu'il y avait eu déjà des rééditions en poche antérieures, apparemment moins remarquées par la presse et, suppose-t-on, le public : 1967 pour la *Madone* (Le livre de poche) ; 1970 pour Macao (Presses Pocket).

³⁰ Voir la présentation du livre sur France 3, dans l'émission 1 livre/1 jour d'Olivier Barrot, cf.: http://www.dailymotion.com/video/xfai8g_maurice-dekobra-la-madone-des-sleep_news

³¹ La présentation d'Eric Dussert dans *Une Forêt cachée*, o.c., va tout à fait dans le même sens.

³² Une très belle synthèse des traits textuels qui régissent l'écriture populaire est donnée par Daniel Couégnas dans son ouvrage *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992 (voir pp. 181-182).

³³ Pour une discussion plus technique et fouillée de ces questions, voir la section "Descriptif et effets de lisibilité, dans Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, pp. 140-163.

³⁴ L'exemple le plus "filé", trop long pour qu'on puisse le citer ici, concerne probablement la manière dont Morand aussi bien que Dekobra construisent un réseau serré de correspondances entre leur propre fiction et l'univers, typiquement écossais cela de soi, de Walter Scott, voir la nouvelle « La nuit écossaise » (*Ouvert la nuit*, pp. 83-99) et la séquence particulièrement mélodramatique qui précède le dénouement final dans *La Madone des sleepings*, pp. 245-259.